

Il canto XXX dell'Inferno

Enrico Fenzi

Università di Genova

Abstract

La lettura del XXX dell'Inferno mostra i legami stilistici e tematici tra questo canto e i precedenti VII e VIII (in particolare l'episodio di Filippo Argenti). Mostra l'importanza del contesto «canino» e generalmente bestiale entro il quale va collocato il latrato di Ecuba e l'importanza della sua funzione demitizzante nel momento che immette l'eredità classica nel mondo moderno. Del discorso di maestro Adamo, si rilevano gli echi complessi impliciti nel suo biblico esordio, e se ne analizzano le parole in chiave di «discours de la mauvaise foi» (seguendo una precisa indicazione della studiosa francese Claude Perrus). Dante si serve della zuffa tra i due personaggi per condannare lo sterile e pericoloso esercizio di falsificazione verbale costituito dalla tenzone.

Parole chiave: Bestialità, idropisia, falsificazione, battesimo, tenzone.

Abstract

The reading of the XXX of Hell shows the stylistic and thematic links between that canto and the previous VII and VIII (particularly the episode of Filippo Argenti). It shows the significance of the «canine» and the generally brutal context in which the howling of Hecuba is placed and the importance of his demystifying function at the moment he releases the classical inheritance into the modern world. From the speech by Maestro Adamo, the complex echoes implicit in his Biblical debut point themselves out, and the words in the key of the «discours de la mauvaise foi» (following a precise indication from the French scholar Claude Perrus) are analysed within it. Dante used the fight between the two characters to condemn that sterile and dangerous exercise of verbal falsification constituted by the fight.

Key words: Brutality, ascites, falsification, baptism, combat.

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

I

Alcune letture hanno già detto molto sul canto: in particolare, penso a quella di Gianfranco Contini,¹ a quella di Robert M. Durling,² e a quella, più recente, di Claude Perrus.³ Qui, in cerca di una via diversa che porti ad aggiungere qualcosa, vorrei prendere l'avvio da un'angolatura particolare, e precisamente dai rapporti che il canto sembra intrattenere con il canto VII e il canto VIII dell'*Inferno* (quarto e quinto cerchio: avari e prodighi, e iracondi e accidiosi), sia sul piano stilistico che su quello tematico.

Circa il primo aspetto, la cosa è stata già osservata, e potrebbe bastare al proposito la rapida diagnosi della Chiavacci Leonardi, introducendo il canto VII: «Il linguaggio aspro e duro, con l'affollarsi delle rime *petrose*, è usato soltanto in questo tra tutti i cerchi degli incontinenti, e anche dei violenti. Noi lo ritroveremo, come nel suo luogo proprio, soltanto nelle vili bolge della frode, e nella ghiaccia dei traditori». Ma il dato lessicale e stilistico diventa particolarmente importante se lo si accoppia con quello tematico. Così, non osserveremo solo la presenza, nel VII, di rime aspre e difficili: 14-16-18 *fiacca: lacca: insacca*; 38-40-42: *cherchi: guerci: ferci*; 41-43-45 *primaia: abbaia: dispaia*; 53-55-57 *sozzi: cozzi: mozzi*; 56-58-60 *sepulcro: pulcro: appulcro*, ma anche qualche corrispondenza significativa: per esempio il ritorno della parola-rima *dispaia* nel nostro canto, ora con *anguinaia: ventraia* (50-52-54), e dunque con forte incremento del dato violentemente realistico: lo stesso incremento che si direbbe presiedere anche al passaggio, tutto tematico questa volta, e condotto lungo il filo dell'imbestiamento, da: «Assai la voce lor chiaro l'abbaia» al giustamente famoso, di Ecuba: «forsennata latrò sì come cane», rifatto, come ben si sa, su Ovidio, *Met.* XIII 568-569: «rictuque in verba parato, / latravit, conata loqui» (vedi anche, *ibid.* 404-407, e I 637, di Io: «conata queri mugitus edidit ore», e ancora, *ad abundantiam*, *Her.* XIV 91: «conatoque loqui mugitus edidit ore»), al quale andrà aggiunto l'altro importante e, mi pare, non segnalato riscontro di Giovenale, X 271-272, ancora di Ecuba: «sed torva canino / latravit rictu quae post hunc vixerat uxor». Ancora, la *lacca* del VII, ripido fianco

1. «Sul XXX dell'*Inferno*», *Paragone*, agosto 1953: poi, senza note, in *Lecture dantesche*. Inferno, Firenze, Sansoni, 1955, p. 585-593; in G. C., *Variante e altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, p. 447-457 (dove cito), e in G. C., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 159-170.
2. «Canto XXX. Dante among the Falsifiers», nel vol. collettivo della *California Lectura Dantis: Inferno. A Canto-by-Canto Commentary*. Edited by Allen MANDELBAUM, Anthony OLDICORN, Charles ROSS, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, 1998, p. 392-405 (che sviluppa le eccellenti note già in D. A., *Inferno*. Edited and translated by Robert M. DURLING. Introduction and Notes by Ronald L. MARTÍNEZ and R. M. D., New York-Oxford, Oxford Univ. Press, 1996, p. 472-481).
3. In Georges Güntert e Michelangelo Picone (a cura di) *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Firenze: Cesati, 2000, p. 425-436. Ma in verità anche altre letture mi hanno soccorso, come le pagine che seguono faranno evidente. E tra esse devo subito segnalare una che per la concisa ricchezza e, se non sbaglio, la novità dei suoi spunti interpretativi mi è sembrata specialmente importante: quella di Sally A. MUSSETTER, «Inferno XXX: Dante's Counterfeit Adam», *Traditio*, XXXIV, 1978, p. 427-435.

di burrone, poi in *Inf.* XII 11 e *Purg.* VII 71, evolve nel XXX nel quasi sinonimo e altrettanto rustico, e però isolato in questa unica attestazione, *greppo* (*Gioseppo: leppo*), mentre torna anche il singolare artificio, per altro conosciuto alla tradizione poetica che sta alle spalle di Dante, della rima composta: VII 28 *pur li (urli: burlì)*, e XXX 87 *non ci ha (oncia: sconcia*: ma vedi pure *Inf.* XXVIII 123; *Purg.* XIX 34; XX 4; XXIV 133; *Par.* V 122).⁴ Ma appunto, affine è il quadro degli avari e dei prodighi che s'affollano in perenne «zuffa» (VII 59), abbaiando l'un l'altro in «ontoso metro» (VII 33) e urtandosi e percoendosi e dilaniandosi (VII 112-114):

Queste sì percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.

Non diversi dunque dai falsari del canto XXX che s'azzannano (Gianni Schicchi) e si percuotono e s'insultano (Sinone e maestro Adamo: «col pugno li percosse l'epa croia»; «li percosse il volto / col braccio suo»: 102 e 104-105).

Questa corrispondenza tematica non cessa con il VII, ma prosegue nel successivo, ove le anime stanno nella «belletta negra» «come porci in brago» (VIII 50), quando nel XXX Gianni Schicchi e Mirra «mordendo correvan di quel modo / che 'l porco quando del porcil si schiude» (26-27): e non si potrà negare che proprio Gianni Schicchi abbia la sua prefigurazione in Filippo Argenti.

Ma c'è soprattutto un altro elemento che dai canti VII e VIII ci rimanda al XXX. Riassumendo la situazione degli avari e dei prodighi, prima di allontanarsi dalla loro bolgia, Virgilio dice che sono stati i loro peccati a precipitarli «in questa zuffa: / qual ella sia, parole non ci appulcro» (VII 59-60). Le sue parole suonano quasi come una sua personale sanzione della condanna, e insieme denunciano una presa di distanza tanto opportuna quanto definitiva: lì, non c'è più nulla da vedere e da dire. Nel canto successivo, come avesse imparato la lezione, Dante non si fa commuovere quando Filippo Argenti gli risponde, con un semplice e intenso: «Vedi che son un che piango», che ripete scopertamente Cavalcanti, X 1: «Vedete ch'ì son un che vo piangendo», e insieme anticipa l'esordio di mastro Adamo, XXX 58-61.⁵ Al contrario (VIII 37-45):

E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch'ì ti conosco, ancor sie lordo tutto».
Allor distese al legno ambo le mani,
per che 'l maestro accorto lo sospinse,

4. Vedi Ernesto Giacomo PARODI, «La rima e i vocaboli in rima nella "Divina Commedia" [1896]», in (Gianfranco FOLENA, a cura di), ID., *Lingua e letteratura*, Venezia: Neri Pozza, 1957, p. 268-269.

5. Toccherà meglio avanti della scoperta e intrigante rete di rimandi, tutta giocata su Gernia, *Lam.* 1, 12, già segnalata da Gianfranco CONTINI, «Cavalcanti in Dante [1968]», in ID., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 433-445 (p. 444).

dicendo: «Via costà con li altri cani!».
 Lo collo poi con le braccia mi cinse;
 basciommi 'l volto e disse: 'Alma sdegnosa,
 benedetta colei che 'n te s'incinse!

Per la prima e ultima volta nella *Commedia* Virgilio compie un simile gesto nei confronti di Dante. Perché lo fa? Perché Dante ha esibito il modo giusto di essere «sdegnosi», contro l'arroganza e l'orgoglio che hanno meritato l'inferno a Filippo Argenti. O meglio, non solo questo. Dante infatti ha resistito alla forza subdola ed efficace di quel: «Vedi che son un che piango», e nulla ha concesso al peccatore, mantenendo un atteggiamento di distacco e condanna insieme che poco avanti, forte dell'approvazione di Virgilio, ribadisce: «molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda». E ponendo in tal modo le basi per quanto farà più giù, nell'Antenora e nella Tolomea, a Bocca degli Abati e a frate Alberigo, nel XXXII e XXXIII dell'*Inferno*, ove la crudeltà verso quei traditori sarà solo *cortesìa*, e intima adesione alla legge divina.⁶ Intanto, Dante avrà immediata soddisfazione, nello strazio che le «fangose genti» infliggeranno al fiorentino, che non potrà fare a meno di unirsi ai suoi aguzzini azzannando se stesso: ma l'orrendo dolore di cui il poeta è testimone e che lo «percuote» è pur tale da far sì che egli assai umanamente non abbia poi il coraggio di volgersi indietro, e porti invece in avanti, in maniera spasmodica, la propria attenzione: «mi percosse un duolo, / per ch'io avante l'occhio intento sbarro».

Ma ecco che dinanzi alla *zuffa* di maestro Adamo e Sinone avviene il contrario. Dante per un attimo (e sarà da vedere perché) dimentica d'essere pur egli investito del ruolo di giudice, non prende le distanze, non s'indigna dinanzi al vergognoso spettacolo, e trascinato dalla «bassa voglia» della sua compiaciuta curiosità, azzerà la sua presenza, e si trasforma in mero spettatore. Onde lo stesso Virgilio che là l'aveva abbracciato, dandogli atto che aveva ben imparato come comportarsi con i dannati (con una comprensione sempre pronta a trasformarsi in durezza, se ce ne fosse stato bisogno), qui lo rampogna per essersene dimenticato (130-135):

Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,
 quando 'l maestro mi disse: 'Or pur mira,
 che per poco che teco non mi risso!
 Quand'io 'l senti' a me parlar con ira,
 volsimi verso lui con tal vergogna,
 ch'ancor per la memoria mi si gira
 [...]

6. Questa «crudeltà» di Dante ha colpito molti commentatori, dal DEL LUNGO a PARODI, Vittorio ROSSI, BORGESE, MOMIGLIANO, SAPEGNO ... Un'ampia discussione in merito è svolta da Gino CASAGRANDE, «Dante e Filippo Argenti: riscontri patristici e note di critica semantica», *Studi danteschi*, LI, 1978, p. 221-254, che tra tante altre cose relative alla fenomenologia dell'ira e alla sua «frustrazione per impotenza» opportunamente ricorda l'ira buona della quale parla san TOMMASO, *Summa* II. II q. 158, 1-8: «Si autem aliquis irascitur secundum rationem rectam, tunc irasci est laudabile».

Il caso appare dunque come una variazione con incremento sia dell'errore di Dante che della severità di Virgilio, di quanto già è accaduto in *Inf.* XX 25 s., là dove Dante scorge la schiera degli indovini e non riesce a trattenere il pianto dinanzi allo stravolgimento corporale che costoro patiscono:

Certo io piangea, poggiao a un de' rocchi
del duro scoglio, sì che la mia scorta
mi disse: 'Ancor se' tu delli altri sciocchi?
Qui vive la pietà quand'è ben morta:
chi è più scellerato che colui
che al giudizio divin passion porta?

La sua inopportuna *pietà*, che in qualche modo corrisponde, per non fare che un esempio illustre, allo svenimento che lo coglie per eccesso di partecipazione emotiva alla fine del racconto di Francesca, nel quinto dell'*Inferno*, (ma per tale partecipazione, si ricordi, con le parole di Contini, che «Francesca [...] è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica»), è fortemente stigmatizzata da Virgilio che, come ben si vede, qui già spiega cosa comporti la negata *cortesìa* a frate Alberigo, nel trentatreesimo. Ma anche corrisponde alla malsana attenzione e curiosità dalle quali Dante si lascia catturare nel nostro canto, e che gli merita un'analoga reprimenda da parte della guida che non può passar sopra due modi diversi, sì, ma egualmente sbagliati, di reagire dinanzi allo spettacolo della realtà infernale.

Il rapporto dialettico tra questi canti e il nostro è perciò chiaro, ed è costruito in modo tale che l'oscillazione tra i diversi comportamenti configuri le anse e le difficoltà di una esperienza che pretende un rapporto vivo del poeta con ciò che sente e vede attorno a lui. In particolare, specie dopo aver incontrato personaggi portatori di tanta ricchezza affettiva (Brunetto) e di tanta rischiosa suggestione (Ulisse), i momentanei cedimenti di Dante sono l'occasione che permette di riconfermare il valore del patto allora tacitamente stretto con Virgilio e suggellato da quell'abbraccio. La curiosità, la comprensione e persino l'attrazione per alcuni dei dannati in certi casi è ammissibile e addirittura inevitabile, ma sempre e solo a patto che l'intreccio delle sensazioni e dei sentimenti non tutti perfettamente razionalizzabili si traducano in un incremento di coscienza e, in definitiva, in un rafforzamento del giudizio: non certo nella passività e nell'abdicazione. La mera rappresentazione e persino la *passione* che essa suscita di per sé non sono nulla, se non diventano occasione di un processo di crescita e trasformazione di lui, Dante. Il che sta a dire che il legame appena segnalato tra la parte finale del XXX con quei passi del canto VIII e del canto XX ripropone la grande questione del rapporto che Dante instaura con i suoi personaggi, e suona come ulteriore conferma della costante preoccupazione etica che lo guida.

II

Il punto è decisivo, ma ad esso, una volta segnalato, è opportuno tornare più avanti, tenendolo per il momento come l'orizzonte ultimo entro il quale inscrivere la nostra analisi. Ed è meglio, quindi, ricominciare dal principio. La parte introduttiva del canto, 20-21, è occupata da due esempi tratti direttamente dalle *Metamorfosi* ovidiane, rispettivamente IV 420-542, e XIII 481-575. Il primo ha origine dagli amori di Giove e di Semele, figlia di Cadmo, dalla quale era nato Bacco, affidato dalla madre alla sorella Ino, moglie del re tebano Atamante. La vendetta di Giunone si abbatté su di loro: Atamante, reso pazzo, credette di vedere nella moglie e nei due figliolletti, Learco e Melicerta, una leonessa con i suoi cuccioli, e sfracellò Learco contro un masso, mentre Ino fuggiva con l'altro figlio e si gettava in mare (le divinità marine ne avrebbero avuto pietà, trasformando Ino nella dea Leucotea, e Melicerta nel piccolo dio Palemone). Il secondo riguarda la miseranda sorte di Ecuba fatta prigioniera dai greci, che vede immolata agli dei la figlia Polissena, e scopre poi sulla riva del mare il cadavere del figlio superstite Polidoro, ucciso da Polinestore, il re di Tracia presso il quale si era rifugiato. Di ciò si vendicherà, cavando gli occhi al re: ma di ciò Dante tace, concentrando tutta l'attenzione sul dolore della madre, così come, pur restandole sostanzialmente fedele, semplifica di molto la lunga, barocca e orrificca narrazione che Ovidio fa della vicenda di Atamante. Una fitta e preziosa analisi della trascrizione dantesca dei versi di Ovidio è stata fatta da Giorgio Brugnoli, e ad essa rimando, così come rimando all'altra altrettanto importante di Michelangelo Picone,⁷ limitandomi qui a sottolineare la convergenza dei due studiosi sui contenuti cristiani che Dante ha immesso nel suo adattamento, che ne riesce profondamente caratterizzato. A proposito di *Inf.* XXX 15: «sì che 'nsieme col regno il re fu casso», Brugnoli, p. 41, ha scritto che «una lettura cristiana di Ovidio deve anche far concludere che i Danai furono soltanto esecutori d'un disegno provvidenziale, per cui Priamo fu sostanzialmente *aethere cassus* dal Divino Fattore che volle in lui mostrare la sua misteriosa volontà». E Picone, p. 125, avendo ancora come punto di partenza lo stesso verso: «Il lessema [*casso*] traduce l'atto del "cancellare" dalla faccia della terra la superbia di Troia e del suo re: atto che si può attribuire solo a una potenza superiore, a una giustizia soprannaturale e punitrice, come quella del Dio del Vecchio Testamento. Dante insomma affida il compito di significare la *novitas* del suo messaggio a un linguaggio di chiara ascendenza scritturale. Se la *littera* pertanto allude all'intertesto ovidiano, il *sensus* si costruisce invece chiamando in causa l'intertesto biblico. Dall'incontro di *auctoritas* biblica e *auctoritas* classica nasce quell'*auctoritas* moderna della quale Dante si dimostra continuamente (nella continuità cioè della sua prassi testuale) insignito» (ma ancora si dovrà vedere quanto lo studioso ben spie-

7. Giorgio BRUGNOLI, *Per suo richiamo*, Pisa: ETS, 1998 [I ed., 1981], p. 39-45; Michelangelo PICONE, *L'Ovidio di Dante*, nel vol. di vari autori Amilcare A. IANNUCCI (a cura di) *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna: Longo, 1993, p. 107-144 [p. 121-126].

ga a proposito di Ecuba, che Dante descrive avendo in mente l'archetipo cristiano «della madre che presenza impotente allo strazio del proprio figlio [...] Dante vuole cioè descrivere Ecuba come una Maria degradata: mentre Maria assiste alla morte del figlio dalla quale si originerà la salvezza e la redenzione dell'umanità, Ecuba invece assiste allo scempio del proprio figlio dal quale deriverà la sua totale alienazione, la sua animalesca follia omicida»). Ma, di nuovo, io vorrei spostare un poco l'angolo visuale.

Si è parlato di un inizio solenne, che pone le premesse per una alternanza stilistica che caratterizzerebbe tutto il canto. Anche senza guardare in controtela alla fonte ovidiana, è intanto percepibile una certa alternanza tra un esempio e l'altro, perché ha ragione Contini nel sottolineare, nel primo, un andamento riassuntivo di tono prosaico, piuttosto ribassato (egli parla di *derivazione subita*, di *allusione rattratta* e poi *sbrigativa e impaziente*, e di *tediata andatura di glossema*),⁸ e per contro la forza dello scorcio figurativo, nel secondo. Ma in verità, nell'un caso e nell'altro, a Dante sembra interessare soprattutto una forte continuità discorsiva che punta dapprima alla pura evidenza dell'azione, affidata nel suo nucleo centrale a un andamento paratattico (9-14):

e poi distese i dispietati artigli,
prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco.
E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian....,

e che carica poi la molla che scatterà sulla folgorante immagine del dolore bestiale di Ecuba attraverso un efficace chiasmo arricchito all'interno di speciale tensione dal bellissimo *enjambement*: «in su la riva / del mar» in cui s'ingorga la circostante linearità degli enunciati (16-21):

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane,
tanto il dolor le fé la mente torta.

Così, non tutto è detto, naturalmente. E si dovrà almeno segnalare, nei versi dedicati alla vicenda di Atamante, una finezza che riscatta qualche scrupolo contabile (il conclusivo «e quella s'annegò con l'altro carco» vuol rispondere troppo scopertamente al fatto che i *carchi* erano appunto due, come era

8. Su questa stessa onda, osserva Margherita FRANKEL, «Juno among the Counterfeiters: Tragedy vs. Comedy in Dante's Inferno 30», *Quaderni d'Italianistica*, X, 1-2, 1989 [= *Dante today*, edited by Amilcare Iannucci], p. 178 [p. 173-197]: «Here the language is simple, even pedestrian, as in line 10 ...».

sopra specificato: «veggendo la moglie con *due figli / andar carcata* da ciascuna mano»). Il re impazzito, per afferrare il figlioletto ch'egli vede come un giovane leone, «distese i dispietati artigli»: la belva, insomma, nel tragico equivoco della follia, è lui! E questo tratto tutto dantesco (in Ovidio non c'è), forte della sua irrelata e quasi criptica allusività, basta per legare Atamante al tema dell'imbestiamento che si prolungherà con maggior evidenza in Ecuba, e continuerà in Mirra e Gianni Schicchi, *porci* che si precipitano fuori dal *porcile*... Quanto a Ecuba, poi, è sin troppo ovvia la diretta matrice ovidiana (senza per questo dimenticare Giovenale) del suo latrato canino, come già s'è accennato. Ma non ci si può fermare a questo dato, perché occorre pur osservare che nel passaggio dal testo latino a quello volgare quel latrato assume connotazioni spiccatamente infernali, e insomma fa sistema. Ho sopra ricordato che anche gli avari e i prodighi «abbaiano» in *Inf.* VII 43, ma non basta. Il primo terrificante latrato è infatti quello di Cerbero, il cane-demonio che «con tre gole caninamente latra», così come fanno i dannati ch'egli scuioia e squarta, oppressi dalla pioggia infernale che «urlar li fa [...] come cani» (*Inf.* VI 14 e 19). E *cani* sono i dannati nell'intimazione di Virgilio a Filippo Argenti: «Via costà con li altri cani!» (*Inf.* VIII 42);⁹ «nere cagne bramose e correnti» sono i demoni che inseguono e lacerano gli scialacquatori (*Inf.* XIII 125); ai cani sono assomigliati gli usurai, in un contesto spiccatamente animalesco: «non altrimenti fan di state i cani / or col ceffo or col piè, quando son morsi / or da pulci o da mosche o da tafani» (*Inf.* XVII 49-51), e, tornando ai latrati umani, *latra* appunto Bocca degli Abati, quando Dante lo afferra per i capelli e, subito appresso, nelle parole dell'altro dannato: «latrando lui con li occhi in giù raccolti [...] Che hai tu, Bocca? / non ti basta sonar con le mascelle, / se tu non latri?» (*Inf.* XXXII 105-108). Ma sarà ancora da ricordare che uno dei diavoli del XXI è Cagnazzo (e come nomi canini suonano pure gli altri),¹⁰ e soprattutto, come ha indicato Brugnoli, p. 44-45, la tipologia semantica del sembiante canino è applicata nel caso del conte Ugolino, nel suo «fiero pasto» e nei suoi denti «che furo a l'osso, come d'un can, forti» (*Inf.* XXXIII 1 e 78). Con il suo latrato Ecuba esce dunque, contro ogni apparenza, dalla sua regale e mitologica tragedia, ed entra nella commedia infernale, tra i sembianti e i latrati canini che la popolano. Ed a questo contrappasso può collaborare in maniera del tutto impremeditata la vita esterna ed ulteriormente demitizzante della metafora, della quale possiamo ritrovare traccia, per esempio, in Monte Andrea, VIII, *Tanto m'a-*

9. San TOMMASO attribuisce specificatamente l'ira ai cani, *Summa* I. II q. 46, 5: «Alia vero animalia [...] naturaliter disponuntur ad excessum alicuius passionis, ut leo ad audaciam, canis ad iram». E ancora nella *Quaest. disp. De malo* 12, 1: «Furiosum esse est bonum cani secundum conditionem suae naturae, quod tamen non est homini bonum [...] Ira est naturalis cani, innaturalis autem homini» (ricavo le citazioni da Casagrande, *Dante e Filippo Argenti*, cit., p. 252).

10. Per questo famoso elenco di nomi di diavoli, rimando soprattutto a Michelangelo PICONI, «Baratteria e stile comico in Dante (Inferno XXI-XXII)», in Gian Carlo ALESSIO e Robert HOLLANDER (a cura di) *Studi americani su Dante*, introduzione di Dante DALLA TERZA, Milano: Franco Angeli, 1989, p. 63-86 (p. 76-81).

bonda, 81-82 (ed. Minetti, p. 90): «Ché tal colpo [*quello della povertà*] sì 'l cor de l'ommo squatra, / dir non si puote bene co' tal latra!», o nel *Tesoro volgarizzato*, VI 38 (ed. Gaiter, p. 122): l'uomo in preda al furore «fa come il cane che latra» (*Tresor* II 40: «fet autresi comme li chiens ki brait»), o ancora nel Cappellano volgarizzato del Barb. lat. 4086, III 33, 206 (ed. Ruffini, p. 325): non c'è donna che «tutto die non gridasse come cane quando latra» (*ibid.*: «die tota velut canis latrando non clamaret»). Non è dunque tanto questione, in Dante, di solennità o meno, ma piuttosto della palese operazione che ricava dal ridondante testo di Ovidio le tessere di una nuda progressione drammatica sterilizzata da ogni mitica e culturale circostanza di orpelli e spiegazioni, e per contro ordinata a tutte le altre azioni che nella bolgia si rappresentano, e resa omogenea ad esse, e sommabile e confrontabile. Il mito, insomma, non parla più come tale e, in effetti, come tale ha smesso di esistere. La logica del giudizio infernale l'ha distrutto, riducendolo al minimo comun denominatore della violenza, del delitto, della contraffazione bestiale. Né poteva essere diversamente, quando fosse apparso estranea e del tutto inconcepibile l'idea stessa attorno alla quale il mito si costruisce: quella di un profondo insondabile legame che proietta il male umano nella sfera del divino, e dal divino lo reintroduce moltiplicato tra gli uomini. Atamante s'è trasformato in una belva sanguinaria ed Ecuba in una cagna latrante, e tanto basta perché la loro sorte possa essere evocata prima di descrivere quella mostruosa specie di porci impazziti che sono Mirra e Gianni Schicchi.

Mirra e Gianni Schicchi, appunto. La strana coppia ha suscitato qualche sconcerto, perché è vero che nel XVIII dell'*Inferno* abbiamo già visto Venedico dei Caccianemici accoppiato con Giasone e Alessio Interminelli con Taide, ma è anche vero che nel nostro caso la commistione di antichi e moderni s'afferma con una maggior forza provocatoria. La spiegazione credo sia ancora quella generale fornita da Contini, che in apertura scrive che «per l'inaudito appiattimento storico di cui esibisce prova, è consentito leggere il trentesimo dell'*Inferno* quasi esemplare dell'intero poema» (p. 447), e si augura poi, nel corso della lettura, una quota di fresco stupore «di veder frammiste, e proiettate su identica scala, storia e cronaca, mitologia sacra e profana, entità documentarie e immaginarie: fuori del tempo per noi storico, e sul piano d'un'univoca verità», pur nella doverosa coscienza «che si sta trattando un'epoca teologale dove la storia è universale e indistinta rappresentazione, e i suoi dati tutti equidistanti dallo spettatore come i luoghi deputati della scenografia» (p. 449). Il concetto non lo si poteva dir meglio, ma occorre anche aggiungere l'inevitabile avvertenza che così ogni distanza e aura mitica — relativa proprio al mito classico, voglio dire — rischia l'estinzione, e non la rischia tanto per subito dominio dell'*epoca teologale*, quanto per cosciente e apertamente polemica e infine totalizzante volontà d'artefice. Da questo punto di vista, qui Dante fa un passo in più, e di natura in parte diversa, rispetto alla propria proclamata vittoria sui modelli classici, e ovidiani in ispecie, nella bolgia dei ladri, XXV 97-102:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.

La prima delle preoccupazioni non è più la gara con il modello antico, inseguito e infine superato sul suo stesso terreno (nel caso, lo scambio contemporaneo fra due nature si lascia indietro la metamorfosi semplice, da una natura all'altra, di Ovidio), quanto piuttosto la relativizzazione e riduzione di quel modello entro la prospettiva presente. Di fatto, l'esibizione proemiale dei due esempi classici non serve solo, per citare ancora Contini, a filtrare culturalmente e a placare nel lungo dire l'avvento dell'alienazione bestiale (p. 448), ma serve soprattutto a precisare che tutto il carico di letterari orrori dell'antichità, privato del suggello divino e ridotto al suo essenziale contenuto, non regge il confronto con la reale e immanente verità del mondo infernale (ma forse sarebbe meglio dire del mondo, *tout court*) e con la forza ultimativa delle categorie morali e intellettuali alle quali soggiace (22-25):

Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane,
quant'io vidi...

Sì che infine, muovendo da tali premesse riduttrici, quella strana coppia non può stupire, ed il travaso risulta affatto naturale. Chi ha «falsificato» se stesso, infine, ha rinunciato alla propria identità e ad ogni privilegio ad essa legato, sia pure di natura culturale e storica, e s'è ridotto ad essere potenzialmente simile e dunque comparabile con chiunque altro. Nel caso, Mirra per soddisfare le sue voglie ha «falsificato» se stessa profittando dell'oscurità e di un letto, e altrettanto ha fatto Gianni Schicchi,¹¹ quando ha preso il posto di Buoso Donati (40-42):

Questa a peccar con esso [*il padre*] così venne
falsificando sé in altrui forma,
come l'altro...

«Come l'altro...» Mirra, in altre parole, è colei che si è comportata come Gianni Schicchi. Non viceversa. L'assimilazione, energicamente introdotta attraverso i casi di Atamante e di Ecuba, è compiuta, e con gesto radicalmente polemico è cancellato il valore aggiunto costituito dalla esemplarità assolu-

11. Su Buoso Donati e Gianni Schicchi *de Cavalcantibus* è sempre da vedere Michele BARBI, «A proposito di Buoso Donati ricordato nel canto XXX dell' "Inferno" [1916]», in Id., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze: Sansoni, 1965, p. 305-322.

ta delle vicende antiche e dalla tragica grandezza dei suoi eroi. Ed ora i due «falsari» sono insieme, anime dannate ridotte al minimo comune denominatore della contraffazione prima umana e ora animalesca (25-27),

... ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude.

Fatte simili a porci, dunque, ma non tanto, come è stato qualche volta indicato, simili a quelli, indemoniati, dei Vangeli (Luca 8, 26-39; Matteo 8, 28-32; Marco 5, 1-20), ma piuttosto porci di compressa e feroce natura canina, e dunque compiutamente infernali, come abbiamo appena visto e com'è inevitabile ricordare riandando al «mastino sciolto» di *Inf.* XXI 44, e, meglio, ai già ricordati demoni-cani in infernale caccia degli scialacquatori, *Inf.* XIII 124-126:

Di dietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch'uscisser di catena,

e agli altri, *Inf.* XXI 67-68, colti ancora una volta nell'attimo dell'irruzione, dello slancio improvviso e furente:

con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello.

III

Dopo le due parti dedicate rispettivamente ad Atamante ed Ecuba (1-21) e a Mirra e Gianni Schicchi (22-45: di lunghezza quasi uguale, dunque), il canto ha una svolta, e lascia momentaneamente dietro sé la fisica e aggressiva dimensione dell'animalità, entro la quale dominano velocità e violenza. Non mutano i tratti stilistici fondamentali, ma l'analisi del male si fa più attenta, più complessa. E al centro s'accampa ora, dopo una formula di passaggio, la figura di maestro Adamo (49-99, e 100-129, qui in zuffa con Sinone: ma l'ultima parola è la sua).¹² Sulla sua idropisia, sulla sapienza clinica con la quale Dante la descrive e sulle sue fonti, tra le quali spicca, lo si sa, il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, mi basta rimandare al recente articolo di

12. Su di lui vedi Giorgio VARANINI, «Dante e la fonte Branda di Romena», in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare Federico Goffis*, Foggia: Bastogi, 1985, p. 47-68, ove, tra altre notizie storiche, si sostiene che la fonte Branda per la quale maestro Adamo non darebbe la vista (XXX 78) non sarebbe quella, più famosa, senese, come in genere si preferisce intendere (vedi ancora la nota *ad loc.* della CHIAVACCI LEONARDI) ma l'altra, casertinese, poco lontana dal castello di Romena, a circa due chilometri da Pratovecchio, sul pendio meridionale del colle.

Vittorio Bartoli e Paola Ureni, *La malattia di Maestro Adamo*,¹³ così come sarà sufficiente ricordare brevemente che nei testi patristici era comune l'associazione dell'idropisia con l'avarizia (ma san Tommaso l'associa, con la tisi, alla malizia, nel commento all'*Etica Nicomachea*, VII lect. VIII, 1424, p. 464a, ed. Pirrotta). Curtius cita al proposito Abelardo, Alano di Lilla e Gautier de Châtillon,¹⁴ ma è facile andare indietro, a s. Agostino che ripetutamente nei *Sermones* parla dell'*hydrops in corde* e spiega che «*hydrops in carne humore plenus est, humore periclitatur, et humore non satiatur: sic hydrops in corde, quanto plus habet, tanto plus eget*» (*Serm.* 177, r. 12, ed. Lambot, p. 68: ma vedi tutto il passo, e poi anche *Serm.* 63, r. 21, in *Misc. Augustiniana*, I, p. 318; *Serm.* 77, r. 38, in PL 38, 489, ecc.), e a Cesario di Arles, Prudenziio, Gregorio Magno, Beda...¹⁵ E lasciando anche il pezzo di bravura dedicato ai tratti ripugnanti della sua deformità fisica,¹⁶ veniamo subito al discorso di

13. *Studi danteschi*, 66, 2002, p. 99-116. Gli studiosi precisano come quella di maestro Adamo paia una idropisia asclite (*asclis*: otre, nel caso pieno di umori non espulsi), al quale s'aggiunge il segnale rumoroso tipico della idropisia timpanite, «*eo quod venter percussus sonat ad modum tympani; et hoc facit ventositas que est inclusa in ventre*» (così Guido da Pisa, nella sua lunga e circostanziata nota: vedi Guido da Pisa's *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and a Introduction by Vincenzo CIOFFARI, Albany-New York, State University of New York Press, 1974, p. 619-620).
14. Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Firenze: La Nuova Italia, 1992, p. 311-312.
15. Richard Allen SHOAF, «Dante and Peraldus: the acqua falsa of Maestro Adamo (a Note on Inferno 30. 64-69)», *Quaderni d'Italianistica*, X, 1-2, 1989 [= *Dante today*, edited by Amilcare IANNUCCI], p. 311-313, cita un passo dalla *Summa* di Guglielmo PERALDO (dall'ed. di Lione: Compagnon et Taillandier, 1668, p. 57-59), ricavato dalla parte dedicata alla connessione tra avarizia e idropisia: «*Qui vult sitim cupiditatis suae divitiis sedare, similis est illi qui vult sitim corporalem extinguere falsam aquam bibendo. Aqua falsa ex eo quod aqua nata est sitim extinguere, et eo quod falsa nata est eam provocare: sic divitiæ in quantum aliquem defectum suppleant, sitim sedant, in quantum vero multos defectus secum afferunt, sitim provocant*». Sull'argomento, vedi ancora Morton W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins*, Lansing: Michigan State University Press, 1967, p. 80 e 362 n. 102; Robert M. DURLING, «Deceit and Digestion in the Belly of Hell», in *Allegory and Representation*. Ed. by Stephen J. GREENBLATT [*Selected Papers from the English Institute, 1979-1980*: n. s. 5], Baltimore: John Hopkins University Press, 1981, p. 61-93 (in part., p. 67-70).
16. Un approccio particolare alla deformità di mastro Adamo è quello di Denise HEILBRONN, «Master Adam and the Fat-Bellied Lute (*Inf.* XXX)», *Dante Studies*, CI, 1983, p. 51-65. Secondo la studiosa, che si basa su un'ampia rassegna di testi medievali relativi agli strumenti a corda, il «liuto» panciuto al quale il corpo del dannato assomiglia sarebbe una sorta di parodia, contraffatta croce: «*In the Master Adam episode the lute may be considered, with bitter irony, the sign of a «counterfeit» cross, one that lacks salvific power [...] The perversion of musical instruments normally endowed with positive connotations, such as the cithara or the psaltery, into diabolical ones is a common practice in medieval iconography [...] Dante's simile, in its grotesqueness, conforms to such a practice from a visual point of view*» (p. 59-60). Così anche Anthony K. CASSEL, *Dante's Fearful of Justice*, Toronto: University of Toronto Press, 1984, p. 10: «the ridiculous Mastro Adamo, suffering the thirst of dropsy «a guisa di leuto», inverts the thirsting, crucified Christ (the Second Adam) in his traditional figuration as a lyre». E si vedano infine, con bell'apparato iconografico, gli sviluppi di questo discorso in Amilcare A. IANNUCCI, *Musical Imagery in the Mastro Adamo*

maestro Adamo, che lo rivela, come ha puntualizzato una volta per tutte Contini, tutt'altro che umile artigiano, ma chierico e dittatore concettoso ed eloquente. Anche in questo caso, non vorrei ripetere cose già dette bene da altri, ma mi concedo, a mo' d'introduzione, una citazione dalla bella lettura della Perrus (che raccomandando tutta intera). Scrive la studiosa: «Il discorso di maestro Adamo, in parte ridondante rispetto alla descrizione clinica che precede, è dunque il luogo nel quale il personaggio recupera la sua umanità (il leuto parla) e la sua individualità. Bisogna però non sopravvalutare i tratti, appunto, caratterizzanti. Come ha osservato Contini nella sua lettura, l'eloquenza di questo magister è quella stessa di Dante. Ma è anche, occorre non dimenticarlo, un'eloquenza pervertita. È interessante perciò una lettura in chiave di *discours de la mauvaise foi*, cioè autoapologia, esibizionismo verbale, che sfocia poi nella denuncia della colpa altrui, seguendo una *pente* incontrollabile della parola che è propria dei dannati e che verrà clamorosamente illustrata dalla rissa con Sinone» (p. 431). La traccia è sommaria ma perfetta. E converrà ripercorrerla dal principio, tornando all'esordio di maestro Adamo (58-61):

«O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
diss'elli a noi, «guardate e attendete
a la miseria di maestro Adamo
[...]

che ripete Geremia, *Lam.* 1, 12: «O vos omnes qui transitis per viam, adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus». Di ciò naturalmente s'è parlato molto, anche in considerazione del fatto che un tale esordio è già quello del sonetto rinterzato di *Vita nova* 2, 14 (Barbi, VII 3): «O voi che per la via d'Amor passate / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave»,¹⁷ e che è ancora apertamente riecheggiato dal personaggio di Bertrand de Born in *Inf.* XXVIII 130-132: «Or vedi la pena molesta, / tu che, spirando, vai vegghendo i morti: / vedi s'alcuna è grande come questa». Sul punto ben compendia la Perrus ancora, quando precisa che un tale riuso suona certamente parodico e rivelatore dell'intrinseca mala fede del falsario, anche se qui potrebbe aprirsi un discorso assai più complesso che tenga conto non solo dell'uso di quelle parole entro la liturgia pasquale, ma anche dell'ampia tradizione topica del motivo, per esempio già perfettamente articolato nei *Planctus Virginis* medio-latini, e poi in Bonvesin de la Riva, *Scriptura rossa* 181-183: «Perzo diceva Cristo: O voy che andate per via, / veniti e sì guardati s'el dolore ke sia / s'el è in lo mondo angustia sì grande come è la mia»; in Rutebeuf, *La complainte maître Guillaume de saint Amour* 1-3: «Vos qui aleiz parmi la voie / aresteiz vos et chacuns voie / c'il est de leurs teiz com la moie», e infine ben presente in

Episode, nel vol. misc. Dante DALLA TERZA (a cura di) *Da una riva e dall'altra. Sudi in onore di Antonio d'Andrea*, Firenze: Cadmo, 1995, p. 103-118. Ma al proposito si veda ancora avanti, nota 21, la diversa e altrettanto suggestiva ipotesi della MUSSETTER.

17. Vedi sopra, nota 4.

Cavalcanti, del quale occorre citare, già ricordato a proposito di Inf. VIII 36, il sonetto X, *Vedete ch' son un che vo piangendo*, e ancora almeno XIII 1-3: «Voi che per li occhi mi passaste 'l core / e destaste la mente che dormia, / guardate a l'angosciosa vita mia», e XIX 1-3: «l' prego voi che di dolor parlate / che, per vertute di nova pietate, / non disdegniate — la mia pena udire»¹⁸. E tenga anche conto del fatto, apparso ad alcuni piuttosto perturbante, che un siffatto calco biblico sia stato impiegato nella *Vita nova* a fini di copertura, in occasione della partenza da Firenze della donna dello schermo, e insomma di menzogna («E pensando che se della sua partita io non parlassi alquanto dolorosamente, le persone sarebbero accorte più tosto del mio nascondere », ecc.). Il che non può non irritare la nostra curiosità, visto che lo ritroviamo sulla bocca di maestro Adamo... Ma, riservandomi, come ho detto, di approfondire a parte l'argomento, altre cose si possono aggiungere. Per esempio, ricorderei tra altri possibili (in primis appunto Bertran de Born, ma in qualche modo può rientrare nella casistica persino Maometto, in Inf. XXVIII 30-31: «Or vedi com'io mi dilacco! / vedi come storpiato è Maometto!») il caso di Filippo Argenti, per quelle sue prime cavalcantiane parole appena sopra ricordate: «Vedi che son un che piango» (Inf. VIII 36). Il dannato, insomma, mette subito avanti non la colpa ma la pena, e non tanto la pena in sé quanto la sofferenza che egli patisce in modo così evidente («vedi», «vedi», è l'imperativo primo), sì da tentare l'unica praticabile via per ottenere il coinvolgimento dell'interlocutore, sollecitato alla pietà e obliquamente punto nei suoi segreti sensi di colpa: «io sono uno che soffre: tu no...»¹⁹. Ma ecco che, a differenza degli altri, maestro Adamo è un retore astuto e un falsario: e come non s'è fatto scrupolo di falsare un fiorino del quale l'immagine del Battista sacralizza la funzione sociale e civile, così non si fa scrupolo di falsare, appropriandosene, la sacralità del testo biblico. E sarà appunto il precipitare del suo discorso (la *pente* della parola, di cui parla la Perrus) verso l'invereconda zuffa con Sinone a mostrare quanta personale mondiglia sia in realtà nascosta dietro l'oro di

18. Si veda la fitta serie di rimandi offerta *ad loca* da Domenico DE ROBERTIS nelle sue edizioni: D. A., *Vita Nuova*, in *Opere minori*, I/1, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979, e Guido Cavalcanti, *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino: Einaudi, 1986, e di lui ancora *Il caso di Cavalcanti*, in Giovanni BARBLAN (a cura di) *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia», Firenze: Olschki, 1988, p. 341-350 (p. 343-344). E ora l'eccellente saggio di Ronald L. MARTÍNEZ, *Cavalcanti «Man of Sorrows» and Dante*, nel vol. *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di Maria Luisa ARDIZZONE, Firenze: Cadmo, 2003, p. 187-212, al quale rimando anche per la bibliografia: ma proprio queste pagine di Martínez, centrate appunto sulle riprese dalle *Lamentazioni* in Cavalcanti (soprattutto) e in Dante, mi hanno spinto a qualche nuova considerazione sul discusso rapporto tra i due, che conto di pubblicare tra breve.

19. Che ciò comporti una sorta di narcisistico esibizionismo dell'*io* è stato più volte sottolineato: per ciò, vedi soprattutto Victoria KIRKHAM, «Eleven is for Evil: measured Trespass in Dante's Commedia», *Allegorica*, n. 10, 1989, p. 27-50, la quale (p. 44) osserva che maestro Adamo dice undici volte *io* nei trentatré versi del suo autoritratto, quando l'undici è appunto, come la studiosa dimostra con una accurata indagine numerologica, numero diabolico.

parole non sue. In ogni caso, se vuole conquistare l'interesse di Dante e attrarlo in una qualche forma di rapporto, maestro Adamo non può certo far di meglio che esordire con le parole stesse dell'interlocutore: o meglio, con le parole bibliche che già l'interlocutore ha fatto sue. Dante fa ch'egli citi Geremia, è vero, ma prima di tutto, con mossa davvero straordinaria, fa che citi Dante! E la falsità diventa sublime ruffianeria. Di più, il dannato sa che l'appello esplicito nell'esordio può avere successo solo se egli riesce a collocare le sue parole in una dimensione comune, per quanto inevitabilmente fittizia, che occulti l'incolmabile distanza. E s'impegna dunque a trarsi fuori dalla situazione in cui è immerso, a stringersi alla parte di Dante, a presentarsi come altra cosa rispetto ai suoi compagni di pena e di crimini. Questa è una ragione specificamente sua che s'aggiunge alla irresistibile tendenza di tutti i dannati a scaricare su altri le proprie colpe, ed è infatti con enfasi tutta particolare che maestro Adamo lo fa, riversando ogni colpa sui mandanti, i conti di Romena, ed esibendosi nell'indignata recita dell'offeso che reclama vendetta per la violenza subita, finendo per gigioneggiare senza ritegno (82-85):

S'io fossi pur di tanto ancor leggero
ch'ï potessi in cent'anni andare un'oncia,
io sarei messo già per lo sentiero,
cercando lui...

Ci sono almeno due tratti particolari che confermano questa analisi. Maestro Adamo allontana da sé la colpa, ma a tener alta la credibilità della finzione deve allontanare da sé anche la pena. Se la descrizione che Dante fa del suo corpo mostruosamente obeso è impietosa e grottesca, egli, per parte sua, si limita a una sorta di litote: «se fossi abbastanza leggero...»: e se leggero non è, ciò avviene per avere, non si sa come, «le membra legate». Curioso pudore, per chi aveva cominciato invocando attenzione e pietà per la sua miseria: e del resto, anche quando evoca più da vicino la sua pena, lo fa in modo tale da velarne la realtà e quasi la psicologizza, se è vero che l'immagine dei ruscelletti del Casentino lo tormenta più «che 'l mal ond'io nel volto mi discarno». Allontana la colpa, dunque, e allontana la pena. Ma allontana anche, in uno sforzo di falsificazione davvero eroico, anche ciò che immediatamente lo circonda e lo definisce per quello che davvero egli è. I dannati attorno a lui sono richiamati incidentalmente, con distaccata repulsione: non sono compagni di pena, ma «l'arrabbiate / ombre che vanno intorno» e, poco avanti, la «gente sconcia» attraverso la quale sarebbe pur disposto a passare pur di andarsi a vendicare dell'antico padrone, e ancora la «sì fatta famiglia» in mezzo alla quale solo per colpa di quello egli si trova. Ov'è da osservare che il tono sarcastico e sprezzante dell'espressione suona fortemente significativo, perché finisce di marcare insieme sia l'intenzione di maestro Adamo di distinguere la sua posizione da quella dei compagni di pena e dei dannati in genere, con i quali non vuole essere confuso, sia la natura sua di irrimediabile falsario, che anche nel profondo dell'inferno non rinuncia alla mistificazione. Senza dire che probabilmen-

te il rifiuto della famiglia trattiene anche il senso più largo e generale di un rifiuto della «famiglia umana» complessivamente considerata, dalla quale proprio con la sua attività di falsario egli si è messo fuori. Sì che infine anche l'espressione che usa: «quando piovvi in questo greppo» (95), per quanto ripeta quella di Vanni Fucci, *Inf.* XXIV 122: «Io piovvi di Toscana, / poco tempo è, in questa gola fiera», è tuttavia connotata diversamente, perchè di fatto collabora con una indubbia sfumatura di casualità al distacco ch'egli ostenta nei confronti della sua condizione.

Queste considerazioni spostano dunque l'attenzione sulla possibile doppia lettura delle sue parole, che hanno un senso immediato perfettamente logico e compiuto, ma che ne hanno un altro, opposto, se le si intendono non solo come parole false, che sarebbe troppo semplice, ma come parole che portano impresso in sé stesse, nella loro verità immediata, il marchio della falsità. E ciò comporta, appunto, che sia possibile distinguere le due diverse funzioni del suo linguaggio: la prima è quella che attribuisce loro maestro Adamo, e consiste nel loro essere espressione di quello che potremmo compendiosamente definire un complesso tentativo di *captatio benevolentiae* nei confronti di Dante; la seconda, che agisce alle spalle e contro maestro Adamo, è quella che svela l'inganno celato nella letterale verità del suo discorso, che infatti finiamo per intendere come un monumento all'inganno radicale e programmatico.²⁰ Per esempio, come ho accennato sopra, a me sembra chiaro che tutto il gignoneggiare di maestro Adamo sui suoi propositi di vendetta faccia parte di una strategia di coinvolgimento nei confronti di Dante: ma una siffatta strategia cade, e finisce per rivelarsi per quello che è, non appena cade la premessa maggiore sulla quale si regge, e cioè che ogni colpa sia dei conti Guidi e maestro Adamo ne sia la vittima innocente. E c'è da dire, ancora, che in tutto ciò contano molto, e non potrebbe essere diversamente, i contenuti emozionali con i quali il dannato gioca assai abilmente e con varietà di contenuti e toni. Lo fa con quelle sue proteste di vendetta, ma già l'ha fatto con le parole d'esordio e, subito dopo, con l'irruzione retoricamente perfetta della famosa terzina che rievoca la verde e dolce frescura dei ruscelli del Casentino (62-67):

io ebbi, vivo, assai di quel ch'i' volli,
e ora, lasso! un goccio d'acqua bramo.

Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
faccendo i lor canali freddi e molli,
sempre mi stanno innanzi...

20. Si rileggano le parole, dette a proposito dei *barattieri* ma perfette anche nel caso nostro, da Michelangelo PICONE, *Baratteria e stile comico*, cit., p. 69: «Tale peccato [*la baratteria*] qualifica per l'*author* un tipo di persona che fa dell'impostura ideologica e della falsificazione segna il suo marchio di appartenenza; caratterizza cioè quei chierici e quegli intellettuali che, avendo accesso alla parola, la manipolano sistematicamente, facendola servire non alla *veritas* (della quale il poeta-pellegrino è alla ricerca), ma al suo opposto; alterando per l'utilità personale il legame sacro che corre fra significanti e significati; insomma contraffacendo il segno linguistico».

Anche qui la strategia di maestro Adamo è tutt'altro che sciocca. Il forte valore «diversivo» dell'immagine per un attimo riesce davvero a cancellare l'orrore del circostante paesaggio infernale, non c'è bisogno di dire quanto antitetico nella sua petrosa e tagliente durezza a questa liquida frescura. Ed è lecito sospettare che ai fini della sua *captatio* egli giochi con la personale conoscenza che Dante ha del Casentino, quale sarà rivelata nel Purgatorio (*Purg.* V 94-95: «a piè del Casentino / traversa un'acqua...»: ma si ricordi anche l'invettiva di Guido del Duca nel canto XIV), che lo rende capace di apprezzare questa suggestiva descrizione e addirittura di farla sua, rischiando così anche per questa via d'essere catturato dentro l'abile trama del discorso dell'interlocutore. Più certa in ogni caso appare un'altra cosa, e cioè che una così intensa denuncia della propria sete e delle memorie e fantasie che essa suscita va oltre il suo valore letterale, e ne assume uno simbolico che ribalta le intenzioni di maestro Adamo e finisce per sottolineare proprio ciò che egli si cura di censurare. Il nome del dannato, Adamo, è quello medesimo del primo uomo, abitatore dell'Eden, e di un Eden intatto e innocente quel Casentino si fa immagine. Così, quando il nostro Adamo afferma che il non poter avere neppure una goccia di quell'acqua così intensamente rievocata gli è maggior supplizio che la malattia che lo tortura, egli vuol ridurre e allontanare la degradante pressione della realtà che sta direttamente, materialmente soffrendo, con un atteggiamento che per qualche aspetto può ricordare Farinata, là dove costui afferma che il pensiero dell'esilio della sua famiglia lo tormenta più del letto di fuoco nel quale giace (*Inf.* X 77-78: «S'elli han quell'arte — disse — male appresa, / ciò mi tormenta più di questo letto»). Ma ecco che proprio queste parole, che per essere sincere non sono tuttavia senza una certa dose di malafede, gli si ritorcono contro e senza che egli ne abbia coscienza la sua fiorita eloquenza finisce per dire la verità! Non è tanto o solo la malattia a condannarlo, infatti, quanto il fatto, a monte, che ogni innocenza gli è ormai preclusa, che l'Eden è per lui eternamente perduto, e che neppure una stilla della sua acqua benedetta arriverà più a salvarlo, com'è altrettanto simbolicamente suggellato dal fatto che egli, Adamo contraffatto, ha a sua volta contraffatto un fiorino che, guarda caso, portava l'immagine del Battista, e cioè di colui al quale era stato dato il potere di cancellare, mediante il battesimo, e cioè mediante l'aspersione di una goccia di quell'acqua, il peccato originale commesso dal primo Adamo.²¹

21. Le fondamenta per queste mie considerazioni le ha poste Durling, nella lettura sopra citata, anch'essa tutta da leggere, p. 395-397, e la lettura della MUSSETTER, *Inferno XXX: Dante's Counterfeit Adam*, citata sopra, nota 3 (p. 428: «the Master Adam encountered by the pilgrim is not only the shade of an historical counterfeiter, but also a type of the unredeemed and unredeemable Old Adam [...] To increase his suffering, the implacable justice of God has fixed his memory eternally on his paradise lost, the image of the cool waters increasing the torment of his present hot thirst just as the memory of lost Eden magnifies the anguish of the fallen race of Adam», ecc.). Ancora la Mussetter suggerisce poi che il corpo deforme di maestro Adamo alluda all'alambicco dell'alchimista: quell'alchimista a rovescio, «contraffatto», ch'egli fu, essendosi proposto non già di cercare la sostanza perfetta e incorruttibile, ma di adulterarla ...

Ho appena ricordato la contraffazione del fiorino da parte di maestro Adamo: bene, anche in questo caso mi sembra che si possa cogliere la traccia della divaricazione che si apre tra il significato che il falsario dà alle sue parole e quello che esse finiscono per significare tanto per Dante che per il lettore. Intanto, va osservato che il discorso ha effettivamente l'andamento sommariamente tracciato dalla Perrus, e cioè precipita in maniera irresistibile dalla sublimità retorica della prima parte alla brutalità dell'ultima. In ordine a questa caduta, è dunque significativo che maestro Adamo dichiari due volte il suo crimine. Prima (73-74), in linguaggio alto e nobilmente atteggiato:

Ivi è Romena, là dov'io falsai
la lega suggellata del Batista.

Poi (89-90), in maniera del tutto reale ed esplicita:

e' m'indussero a batter li fiorini
ch'avean tre carati di mondiglia.

Dinanzi a questa ripetizione, credo si possa dire che è proprio quando fa il retore che maestro Adamo incolpa più duramente se stesso, mentre è invece assai probabile ch'egli creda d'averlo fatto soprattutto la seconda volta, quanto s'abbassa a spiegare il contenuto preciso della sua manipolazione del fiorino. La ricercata perifrasi ch'egli adopera, infatti, per designare la moneta porta in primo piano precisamente il carattere sacrilego della sua azione, diretta contro un oggetto ch'era posto sotto la diretta sorveglianza e protezione del santo. In questo senso, anche la lieve imprecisione dell'espressione, o forse meglio la sua ridondanza, può essere significativa. In verità egli non ha «falsato la lega» ma alterato una sostanza, dal momento che il fiorino era costituito d'oro puro, ed è semmai solo quello da lui già manipolato che deve essere definito come «lega» e cioè come un composto formato appunto da ventun carati d'oro e tre di mondiglia. Ma l'imprecisione serve a Dante perché gli permette di giocare sulla parola *lega*, che maestro Adamo sicuramente usa nel senso tecnico al quale è vincolata la sua pratica di falsario, mentre Dante insinua attraverso di essa un'idea di legame quale alleanza: l'alleanza stretta tra Firenze e san Giovanni Battista sin dal momento in cui la città «nel Batista / mutò 'l primo padrone» (*Inf.* XIII 143-144). La stessa cosa si può dire — ed anzi con maggior forza — a proposito del suggello, che di nuovo maestro Adamo intenderà nel suo materiale significato di «marchio», «immagine impressa» (*suggellata del Batista* vale: «che porta impressa l'immagine del Battista»), e che si carica invece, per Dante come per il lettore, di un valore affatto speciale, altamente simbolico, perché è attorno a quel suggello che ruota l'idea, come s'è detto, dell'intrinseca sacralità di un patto che lega la città al santo e i cittadini tra loro.²² Con la pre-

22. Sono particolarmente interessanti a questo proposito le ampie citazioni riferite da Roger DRAGONETTI nella sua minuziosa lettura dell'episodio di maestro Adamo, dalla quasi coeva

cisazione ulteriore che il suggello e il suggellare hanno sempre, in Dante, una speciale pregnanza di significato che va oltre quella di «convvalida» o «garanzia» (basti vedere le due voci, a cura di Alessandro Niccoli, in ED V p. 472-474), che deriva loro dal fatto di designare con forte capacità metaforica l'azione attraverso la quale un principio superiore «informa» di sé, senza per ciò patire alterazioni, una realtà inferiore.²³ Che poi tutto ciò venga meno ben oltre le limitate responsabilità di maestro Adamo, e cioè che la materia, nel caso il fiorino, rinneghi il proprio principio informatore che ne garantiva la funzione civile e sacra, è altro discorso, che investirà quel generale processo di corruzione dovuto alla cupidigia e al perverso uso della ricchezza che sarà tante volte denunciato da Dante (si veda in *Par.* IX 130-132, Firenze che «produce e sponde il maladetto fiore / c'ha disviate le pecore e li agni, / però che fatto ha lupo del pastore»);²⁴

IV

Il codice retorico delle parole di maestro Adamo muta di genere, abbiamo detto, sino ad arrivare con la zuffa con Sinone al capovolgimento del punto di partenza. Su tale zuffa occorrerà spendere qualche parola, ma vorrei prima anticipare qualcosa che può provvisoriamente concludere, mi sembra, il discorso svolto sin qui. La doppia confessione del proprio delitto, abbiamo visto, è anche la spia di un tale mutamento, e insieme della doppia valenza che assumono le parole del dannato là dove egli meglio esercita le sue doti di dettatore. In questo processo c'è tuttavia un verso, il penultimo (128), che in sé condensa l'alternanza dei codici ma anche l'ambivalente funzione del codice

traduzione francese del *Tractatus de origine, natura, jure et mutatione monetarum* (1355) di Nicola Oresme, il quale insiste sull'intangibile valore della moneta garantita dall'immagine sacra che spesso vi è impressa, e maledice i falsari: «Malediction soit à vous qui dites le bien estre le mal et le mal estre le bien» («Vae vobis qui bonum dicitis malum et malum bonum»). Vedi R. D., «Dante et Narcisse», *Revue des Études italiennes*, IX, 1965 (= *Dantes et les Mythes. Tradition et rénovation*), p. 85-146 (in particolare, p. 100-105). Il testo usato da Dragonetti è il *Traictié de la première invention des monnoies de Nicole Oresme, textes français et latin*, pubblicato insieme al *Traité de la monnaie de Copernic* da Louis WOLOWSKI, Paris: Guillaumin, 1864: il testo latino è ripubblicato con la trad. tedesca da Edgar SCHORER, Jena, Fischer, 1937, e con la traduzione francese e inglese da Jacqueline FAU e Jeanne Marie VIEL, Paris: Ed. Cujas, 1990.

23. In *Par.* VII 68-69, esemplarmente, è detto della bontà di Dio che «non si move / la sua impronta quand'ella sigilla»: ma si veda anche il bell'*excursus* sul *suggello* in Dante che è in Leo SPITZER, *Un episodio autobiografico nel XIX dell'Inferno* [1943], ora nel suo *Studi italiani*. A cura di Claudio SCARPATI, Milano: Vita e Pensiero, 1976, p. 173-184 [177-181]).
24. Faccio appena in tempo ad aggiungere, per quanto qui si è appena accennato, il rinvio all'ammirevole recentissimo volume di Umberto CARPI, *La nobiltà di Dante*, Firenze: Polistampa [*Studi su Dante a cura della Società Dantesca italiana*, I 1/2], 2004, e in esso al capitolo I (un libro, in verità!) che farà ormai testo sull'argomento, *Il fiorino e la nobiltà*, t. 1, p. 13-321, e qui ancora soprattutto il par. 7, *Firenze gigliata e battista*, p. 193-228; al capitolo III, *Fra Tuscia e Romandiola*, t. 2, e qui in particolare il par. 4, *I conti Guidi di Romagna e gli altri nipoti della buona Gualdrada*, p. 534-580, e il par. 7, *Tiranni e delitti di Romagna: la cortesia perduta*, p. 671-705.

più elevato, al quale soprattutto maestro Adamo affida le sue arti di gran mistificatore. Questo verso, infatti, in maniera diretta e provocatoria, li fa cozzare un contro l'altro in modo particolarmente rivelatore. Nell'ultima battuta dell'alterco, maestro Adamo rinfaccia a Sinone la sete che lo tortura, dicendo che non si farebbe certo pregare per poter leccare un po' d'acqua (128-129):

e per leccar lo specchio di Narcisso
non vorresti a 'nvitar molte parole.

Come tutti i lettori hanno osservato, suona immediatamente assai stridente, volutamente stridente, l'urto tra il basso leccare e la culta, ricercata perifrasi che designa l'acqua come specchio di Narciso.²⁵ Le estreme parole di maestro Adamo, dunque, riassumono in maniera icastica i suoi due volti: quello di uomo colto e buon parlatore che infarcisce le sue frasi di reminiscenze bibliche e classiche (qui le *Metamorfosi* come poco sopra l'*Eneide*), al quale s'è uniformata la prima parte del suo discorso, e quello basso e volgare che pian piano non ha potuto fare a meno di emergere, rivelandosi, alla fine, per quello vero. Ed è appunto con questa riassuntiva duplicità finalmente stretta in un sol nodo, diremmo, che Dante congeda il personaggio. Non va tuttavia nascosto che anche nella sua versione genuina, non retorica, maestro Adamo sa quello che dice. Con quel *lecca* per esempio non solo riprende un tema così spiccatamente infernale come quello «canino», dato che sono proprio i cani che bevono «leccando» l'acqua, ma caratterizza di nuovo Sinone come traditore, e dei peggiori. Mi sembra infatti assai probabile che nella scelta del verbo abbia giocato il fatto che è proprio il serpente, o in altre versioni il drago, che «lecca» le sue vittime, e cioè le lusinga prima di colpirle col suo veleno. Questo, a norma di bestiario, secondo la biblica identificazione del serpente subdolo adulatore con il demonio stesso: il traditore si comporta infatti come il drago «Odo ke lo drago non mordesce, / sottrae dolçemente e va lechando / e per quello lecare omo perescie, / k'a poco a poco lo va envenenando. / Così ki co la lengua proferesce / belle parole e va male ordinando, / dà lo veneno a ki lo soferesce, / ke li falesce ciò ke va sperando. / Non morde lo nemico enprimamente: / lecca e losinga per trare a lui / la deletosa gente secolare...», ecc.²⁶ E ancora: «guartadati da llei come da serpente velenoso che colla lingua lecca e colla coda invelena» (Cappellano volg., cit., ed. Ruffini, p. 205: il volgarizzatore aggiunge dunque un tocco suo all'originale: «eam tanquam animal venenosum, quod cauda ferit et ore blanditur, evitare memento»).

25. Lucia BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale*, Pisa: Giardini, 1983, p. 28-29, considera questo verso, caratterizzato dal cozzo di registri stilistici antitetici, come esemplare di questi ultimi canti dell'*Inferno*. Per la pregnanza simbolica, nel contesto del canto, dello *specchio di Narciso* rimando soprattutto alle fini considerazioni di DRAGONEITI, *Dante et Narcisse*, cit., *passim*.

26. *Bestiario moralizzato di Gubbio*, LXII, p. 159, in Annamaria CARREGA (a cura di) *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio*, Paola NAVONE (a cura di) *Libellus de naturalium animalium*. Presentazione di Giorgio CELLI, Genova: Costa e Nolan, 1983.

Ma veniamo alla zuffa, della quale è facile dire che costituisce una sorta di contrappasso, perché in essa precipita finalmente proprio quel maestro Adamo che aveva cominciato con l'ostentare il suo disprezzo e la sua superiorità sui compagni di pena. E che, in un senso da lui non previsto, finisce per confermare proprio quanto aveva denunciato all'inizio: «guardate e attendete / a la miseria del maestro Adamo». Da questo punto di vista, la zuffa porta a compimento la rivelazione alla quale il dannato aveva messo mano da solo, attraverso le varie tappe del suo discorso, e cioè la sua bassezza morale, la miseria che ormai s'impone da sé attraverso il battibecco con Sinone. Ed a scatenare questa sorta di disvelamento finale è il pugno di Sinone sul ventre di maestro Adamo, che a me richiama un passo di Gualtiero di san Vittore, *Serm. XVIII* 44, che (non facciamo caso a quel *levi increpatione*, perché il pugno di Sinone è qualcosa di più) costituisce una perfetta, straordinaria chiosa al comportamento del falsario: «Nos enim sumus velut membra putrida, turgida et inflata, quae, si quis levi increpatione tetigerit, mox putredo prosilit et erumpit tabes iracundiae, furoris et blasphemiae». L'interna *putredo* e la *tabes* di cui è gonfio, in effetti, schizza tutta fuori... E a questo punto molto altro si potrebbe dire, sul piano formale, per esempio, nel gioco a incastro del botta-e-risposta e nelle riprese e ripetizioni sia di lessico che di ritmo e struttura.²⁷ Al proposito, va almeno osservato come proprio nell'ultima battuta di maestro Adamo i versi 126-127: «s'i' ho sete e omor mi rinfarcia, / tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole» costituiscano una ripresa della precedente battuta di Sinone (115): «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio», e che questa è a sua volta famosa perché, come ogni commento sottolinea, il suo efficace costruito paraipotattico in ipotetica bi-affermativa (onde non si tratta di vera ipotesi, ma piuttosto di un rapporto di semplice correlazione) basata sulla ripetizione degli enunciati (falso / falsasti)²⁸ rifà esattamente il modulo ampiamente esperito da Cecco Angiolieri, CXI 1-8:

27. Mi sembra giusto quanto scrive Jeffrey T. SCHNAPP, il quale, dopo aver osservato che Virgilio tace per tutto il canto, quasi a lasciare che Dante cada da sé nella trappola finale, aggiunge che si può avere l'impressione che la zuffa sia in qualche modo «autorizzata»: ma non è così, ed essa costituisce invece qualcosa di «autonomo» e «automatico» che invita il lettore a dimenticare tutto il resto. Solo alla fine «the didactic frame is once again superimposed over the infernal simulacrum and the play of appearances is once again re-anchored in the *Logos*» (J. T. S., «Lectura Dantis: Inferno 30», in *Sparks and Seeds: Medieval Literature and its Afterlife*. Essays in honor of John Freccero, ed. By Dana E. STEWART and Alison CORNISH. With an Introduction by Giuseppe MAZZOTTA, Tournhout: Brepols [*Binghamton medieval and early modern studies*, 2], 2000, p. 75-85 (p. 81).

28. Per la paraipotassi in Dante vedi Cesare SEGRE, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana* [1963], Milano: Feltrinelli, 1974, p. 239, con ulteriore bibliografia ed esempi dalle *Rime* e dalla *Vita nova* (nella quale vedi ora le occorrenze citate da Gorni in 2, 5 = Barbi IV 3). Nella *Commedia*, vedi *Purg.* III 82: «e ciò che fa la prima, e l'altre fanno» (ma ora Federico Sanguineti, nella sua ed. critica: *prima altre*), e XI 17: «perdoniamo a ciascuno, e tu perdona».

Dante Alleghier, s'ì so' buon begolaro,
 tu me ne tien' ben la lancia a le reni;
 s'eo desno con altrui, e tu vi ceni;
 s'io mordo 'l grasso, e tu vi sughi el lardo;
 s'io cimo 'l panno, e tu vi fregghi el cardo;
 s'io so' discorso, e tu poco t'affreni;
 s'io gentileggio, e tu misèr t'aveni;
 s'io so' fatto romano, e tu lombardo.

S'aggiunga la circostanza che questo sonetto probabilmente risponde a uno, perduto, di Dante, e non sembrerà troppo azzardato immaginare che la ripresa di uno stilema tanto caratterizzato e la sua promozione a «marca» stilistica della tenzone ingiuriosa voglia portare l'attenzione proprio su questo genere. Con la precisa intenzione di condannarlo, naturalmente. E quindi a condannare, come ha sostenuto Contini e come io pure penso, anche se ci sono state opinioni contrarie,²⁹ anche la propria tenzone, quella con Forese, rievocata con senso di pena e pentimento nel XXIII del *Purgatorio* (115 s.: «Se tu riduci a mente / qual fosti meco, e qual io teco fui, / ancor fia grave il memorar presente», ecc.)³⁰ Il punto merita, credo, un'attenzione ulteriore.

Ho cominciato mettendo in evidenza un motivo che attraversa tutto l'*Inferno* e che nel nostro canto emerge con chiarezza: l'atteggiamento di Dante verso i personaggi che via via egli incontra. Ora, Dante ha un istante di cedimento, si annulla, diventa puro spettatore, e certo, nell'*Inferno*, ciò non gli è

29. Penso soprattutto al saggio citato di Margherita FRANKEL, *Juno among the Counterfeiters*, nel quale la studiosa, p. 183 s., dopo aver preso in considerazione le opinioni di altri, propone un'ipotesi di lettura diversa. In sintesi, sarebbe vero il contrario: Dante non ripudierebbe affatto il genere comico-realistico della tenzone, ma ne esalterebbe le possibilità espressive e artistiche, e il rimprovero, davvero assai tenue, di Virgilio, ne sarebbe una sorta di obliqua conferma, evidente nel fatto, per altro già da altri osservato, che egli comincia proprio ricalcando lo stile dei due dannati (vedi per ciò Emilio BIGI, «Canto XXX», nella *Lectura dantis Scaligera: Inferno*, Firenze: Le Monnier, 1971, p. 1085 [p. 1063-1086], e, assai vicina eppur indipendente, direi, dalla Frankel, Donna YOWELL, «Inferno XXX», in *Lectura Dantis Virginiana, I. Dante's Inferno: Introductory Readings*, suppl. a *Lectura Dantis. A Forum for Dante research and interpretation*, 6, 1990, p. 390-391 [p. 388-399]). Ora, in ciò c'è qualcosa di vero, su cui sarà opportuno tornare (ma le parole di Virgilio hanno l'effetto di richiamare Dante a se stesso e di provocarne la vergogna, sì che i modi del suo inserimento nella zuffa parrebbero semmai denotare una sorta di provocatoria astuzia stilistica), ma non mi pare che possa essere messa in discussione la linea maestra dell'interpretazione che faccio mia.

30. Per un discorso generale sul nostro episodio e il ricordo, nel *Purgatorio*, della tenzone con Forese, vedi Piero CUDINI, «La tenzone tra Dante e Forese e la "Commedia" (Inf. XXX; Purg. XXIII-XXIV)», *Giornale st. della letteratura italiana*, LI, 1982, p. 1-25 (ma non vi si parla del sonetto dell'Angiolieri). Ma ancora, di CONTINI, oltre la lettura citata, si veda il «cappello» alla tenzone con Forese nella sua edizione delle *Rime* di Dante [1939], Torino: Einaudi, 1965, p. 82: «si tocca il limite della diffamazione privata, si cade sul piano tonale della disputa fra Sinone e mastro Adamo (sicché il rimprovero di Virgilio a Dante, Inf. XXX 130-148, è quasi una anticipazione della vergogna di Dante innanzi al passato che Forese gli rammemora)».

consentito. Di più, questo suo cedimento tocca il suo culmine proprio durante l'alterco dei due, quasi egli ne fosse stato in qualche modo affascinato:³¹ e proprio l'abile e persino divertita tessitura delle battute — quasi una prova di mestiere e di padronanza delle regole del genere — può indurci a pensare che Dante intenda significare che egli sta allontanando da sé l'esperienza della tenzone tanto sul piano letterario quanto su quello morale, e qui sia insomma un'altra tappa del suo personale percorso di purificazione.

Detto questo, io sottolineerei un aspetto specifico della questione, e cioè che non è un caso se un tale momento autocritico, affidato all'autorevole voce di Virgilio, matura proprio attraverso il diverbio tra maestro Adamo e Sinone, perché quel diverbio, pur applicato a fatti ben concreti e gravi, è in verità meramente verbale: una superfetazione linguistica che utilizza i dati di realtà a fini parodici e tenzonatori e — questo è il punto che mi importa — non aggiunge assolutamente alcuna nuova informazione o dettaglio sin qui nascosto rispetto ai fatti già noti in partenza.³² Insomma, i due attraverso i loro reciproci insulti non ci rivelano nulla che già non sapessimo, e il piacere o l'interesse non sta nella cosa, ma nella parola ingiuriosa che torna semplicemente a ridirla. E tale piacere e interesse è dunque specialmente colpevole perché accetta che il puro compiacimento verbale faccia aggio sulla realtà del peccato che pure esso denuncia.³³ Sì che il gioco incrociato del vituperio, a dispetto dei dati sui quali si basa, ha una natura consapevolmente ludica che, in quanto tale, mette inevitabilmente tra parentesi i fatti e insomma altera il corretto rapporto tra le parole e le cose, esaltando quelle su queste. Il che sta a dire che Dante condanna, nella tenzone, precisamente la sua quota di programmatica e accettata «falsità», o, in altra maniera, la sua costituzionale amoralità, quasi una paradossale sospensione del giudizio a fini squisitamente verbali e parodici. Le colpe di Sinone e mastro Adamo sono già chiare ben prima del loro diverbio, che di quelle non è altro che una coda che aggiunge al male il piacere di contemplare il male. Sì che Dante approfitta, diremmo, dei falsari veri per condannare quello sterile e pericoloso esercizio di falsificazione verbale ch'è la tenzone, che può avere qualche parziale scusante ma comporta, di fatto, che il male sia ridotto a un pretesto retorico che fa leva sulle basse voglie di chi l'esercita e se ne compiace.

31. Nota al proposito Benvenuto (ed. Giacomo Filippo LACAITA, Firenze: Barbera, 1887, II p. 450): «et hic nota, quod aliquando vir sapiens delectatur audire tales qui tam eloquent inter se contendunt. Sunt enim aliqui qui in maledicendo sunt mirabiliter disert!».

32. Già Contini, benissimo: «poiché quella giostra oratoria verteva sul nulla, cioè su una violenza puramente verbale, si sarebbe tentati di attribuirgli [a Virgilio] l'intenzione d'intervenire a compiere le vendette del contenuto sul calligrafismo» (*Sul XXX*, cit., p. 456). E poi Cudini, *La tenzone*, cit., p. 17 nota 26: «l'alterco è, in piena congruenza coi suoi protagonisti, di carattere quasi esclusivamente verbale».

33. Fernando SALSANO, *Inferno XXX, L'Alighieri*, XL, n. s. 13, 1999, p. 26 [p. 17-27]: «Il male si fa spettacolo, e la spettacolarità è così attraente da farci perdere la nozione stessa del male».

